Funções da linguagem no discurso poético: análise do soneto "Matinal", de Mário Quintana

Marco Antônio Bomfoco*

Resumo: Características distintivas da linguagem literária podem ser mais bem compreendidas em termos de uma teoria geral da comunicação linguística. Este trabalho investiga a coerência figurativa e a mudança de situação do protagonista no soneto "Matinal", de Mário Quintana. A interação entre as funções da linguagem presentes permite explicar como se configuram esses elementos num texto não narrativo. Amparam a pesquisa os estudos voltados a questões entre linguística e literatura, como os de Jakobson (1970, 1977), Jakobson e Waugh (1987) e Tadié (2012).

Palavras-chave: Linguística. Literatura. Poesia.

Introdução

A relevância da teoria linguística para a explicação e a análise da linguagem literária é afirmada por autores como Jakobson (1970, 1977), Hayes (1969), Pike (1981), Fabb (2006), Freeman (2007), Lotman (2011) e outros. Dessa forma, compreendem-se os esforços dos referidos autores para tentar abrir novos caminhos no estudo da linguística e da literatura. Procurando abordar o problema da articulação das duas disciplinas, o Círculo Linguístico de Praga desenvolveu, nos anos 1930, uma abordagem estruturalista da linguagem que enfatiza tanto estrutura como função. Por isso, segundo Garvin (1969), o Círculo incluiu, entre suas áreas de maior atividade, o estudo da função estética da linguagem e de seu papel na literatura e nas artes verbais. Dentro dessa linha de reflexão, Jakobson (1970, p. 122), que foi um dos representantes do Círculo, entende que a linguagem "deve ser estudada em toda a variedade de suas funções". É fato que, nas últimas décadas, a linguística vem

* Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre (SMED-POA) – Porto Alegre – RS – Brasil. *E-mail*: bomfoco@yahoo.com.br

se encaminhando para esta direção geral. Como resultado da busca moderna por interdisciplinaridade, Freeman (2007) destaca, por exemplo, os avanços da linguística cognitiva que estão a encorajar o desenvolvimento de novas relações entre linguística e literatura.

Contribuição importante para este debate é o modelo da comunicação verbal proposto por Jakobson, numa conferência em Indiana (Estados Unidos), em 1958. Para Jakobson (1970), o ato de comunicação verbal (ou evento de fala) é composto de seis fatores constitutivos, sendo que cada um deles determina uma função diferente da linguagem. Da compreensão e da explicitação, que constituem essencialmente as funções da linguagem, surge a questão da diferença entre linguagem falada, linguagem escrita e linguagem literária. Jakobson (1970) questiona a opinião comum segundo a qual as modalidades da linguagem se opõem. Ele argumenta que a diferença entre elas não obedece a uma norma rígida, mas deve-se a diferenças variáveis das funções igualmente presentes nas três modalidades. Dentro dessa problemática, a questão geral que abordaremos aqui é esta: como características distintivas da linguagem literária podem ser mais bem compreendidas em termos de uma teoria geral da comunicação linguística?

Chama a atenção na poesia de Mário Quintana a predominância do discurso figurativo, embora seja este característico da descrição e da narração (SAVIOLI; FIORIN, 2006, p. 252). O texto figurativo é construído predominantemente com figuras, isto é, com elementos semânticos que remetem a elementos do mundo. Naturalmente, em qualquer fenômeno artístico, predominância não significa exclusividade. Nesse sentido, deve-se ter em mente, também, como explica Tadié (2012, p. 7), que em todos os gêneros literários há algo de narrativo. Olhando mais de perto o soneto "Matinal", devido a esta cobertura figurativa, nota-se que, além da coerência figurativa, que combina as imagens independentes e as constitui numa obra total, o texto apresenta a mudança de situação do eu poético, a despeito de se encontrar fora do dinamismo próprio da narração (progressão temporal). Diante disso, nosso interesse aqui é analisar como o poema de Quintana articula a alternância das cenas e explicar como se instaura a mudança de situação do protagonista. Para tanto, explicitaremos como se dá a interação entre as funções da linguagem na construção do texto. Analisaremos primeiramente os principais aspectos estilísticos do soneto e seu significado. Em seguida, formularemos uma hipótese explicativa que pretende dar conta da continuidade no encadeamento do plano da expressão e do conteúdo. Para efetuar esta análise, amparamo-nos nas propostas teóricas de Jakobson (1970) e Tadié (2012).

Discurso poético em "Matinal": algumas ideias preliminares

Fato significativo em *A rua dos cataventos* (1940) – a obra de estreia de Quintana – foi a adoção da forma fixa do soneto em plena vigência do modernismo. No entanto, o poeta serviu-se dela de maneira flexível (irregularidade métrica, rimas anômalas etc.), rejeitando os padrões estritos do soneto ortodoxo. Por isso, Cunha (1985, p. 8) reconhece que esses sonetos mostram um tratamento novo desta forma fixa. Ao longo de sua atividade poética, Quintana publicou mais alguns poucos sonetos de forma intermitente em jornais e livros. O soneto "Matinal" apareceu em *A cor do invisível*, em 1989[1]. Eis o texto desse soneto:

1 O soneto foi publicado pela primeira vez no suplemento cultural *Caderno de Sábado*, volume VI, ano III, n. 146, do jornal *Correio do Povo*,

Matinal

Entra o sol, gato amarelo, e fica
à minha espreita, no tapete claro.
Antes de abrir os olhos, sei que o dia
Virá olhar-me por detrás das árvores.

Ah! sentir-me ainda vivo sobre a face da Terra
enquanto a vida me devora...
Me espreguiço, entredurmo... O anjo da luz espera-me
Como alguém que vigiasse uma crisálida.

Pé ante pé, do leito, aproxima-se um verso
para a canção de despertar;
os ritmos do tráfego vibram como uma cigarra,

a tua voz nas minhas veias corre,
e alguns pedaços coloridos do meu sonho
devem andar por esse ar, perdidos... (QUINTANA, 2005, p. 878)

Nos versos de "Matinal", encontramos motivos poéticos muito próprios de Quintana: a alegria de viver, a vida íntima, a melancolia, o dia, a fugacidade do tempo, o mistério da existência, o sonho, a fantasia, a morte, a casa, a cidade, o gato, a presença do anjo, a inocência, a própria poesia, a amada etc. O poema é aberto e fechado por visões oníricas que revelam o "clima neossimbolista que condiciona a formação" do poeta (BOSI, 2006, p. 496), demonstrando ainda sua fidelidade ao processo de "poetização do cotidiano" (SCHÜLER, 1987, p. 231) presente desde os seus primeiros versos. No mundo poético de Quintana, há certa repetição de temas e de situações. Primeiro, existe o eu lírico que sonha, ou que está em estado de quase sono, e que relata seu devaneio, ou sonho acordado, num tom de diário íntimo. Sendo assim, é comum encontrarmos essa confusão entre mundo imaginário e mundo real. Segundo, muitas vezes as visões do eu estão mescladas com recordações da infância; e essa busca do passado ele, num tom de conversa, vai revelando aos poucos ao leitor. Ambas as situações revelam a adoção da poesia confidencial como meio de expressão da mensagem poética do autor.

Esse soneto exemplifica a primeira situação. No nível mais simples, o poema fala do alvorecer. O protagonista parece despertar numa atmosfera idílica. Ele vive o instante matinal com expectativa e compartilha com o leitor uma emoção em desdobramento, de princípio a fim, até o desfecho quase melancólico. "Matinal" começa num tom sereno de relato em que, à primeira claridade do sol, a paisagem se animiza e termina num plano de sonho. É assim que, na estrofe final, o último verso contém uma reticência que prolonga a sensação de encantamento. Efetivamente, em três versos do soneto ocorrem as reticências (v. 6, 7

de Porto Alegre, em 19 de setembro de 1970. Posteriormente, Quintana publicou uma nova versão de alguns versos como fragmentos independentes, por exemplo, em *A vaca e o hipogrifo*, de 1977, em "Do Primeiro ao Quinto", lemos no poema II: "O sol, gato amarelo, salta a janela e fica, imóvel, sobre o meu tapete" (QUINTANA, 2005, p. 566), e em *Esconderijos do tempo*, de 1980, no "Poema em Três Movimentos", lemos no III: "Agora, a tua voz nas minhas veias corre..." (QUINTANA, 2005, p. 472).

e 14), que sugerem linguagem dialogal. Idêntico proveito tira o poeta da próclise do pronome átono no início do verso 7, que, ademais, aproxima o verso da fala cotidiana. Barbadinho (1972, p. 77) explica, em relação ao uso dos pronomes átonos antepostos, que linguagem desse tipo (popular) foi elevada ao nível da língua literária pelos modernistas (por exemplo, Mário de Andrade e Manuel Bandeira). É preciso notar, entretanto, que "o pronome proclítico não conquistou as atenções de todos os modernistas" (BARBADINHO, 1972, p. 81). Com efeito, Quintana usa da ênclise quatro vezes (v. 4, 5, 7 e 9). Nesse poema, francamente predominam construções de feitio culto.

Voltemos atrás: observe-se que ocorre próclise também no verso 6. Trata-se de um verso octossílabo com acentos na quarta e na última sílabas. Vejamos na transcrição a seguir com as sílabas marcadas (x = sílaba não acentuada; / = sílaba acentuada):

	x	x	x	/	x	x	x	/	
(6)	en-	quan-	to a-	vi-	da-	me-	de-	vo	(ra)
	1	2	3	4	5	6	7	8	

Como se vê, a ocorrência da próclise deve-se sobretudo à necessidade métrica. Assim, vemos um poeta preocupado em alcançar o máximo de harmonia mesmo dentro das irregularidades que se permite em relação aos valores formais do lirismo. Atente-se, também no verso 6, para a sinérese que funde duas vogais próximas (/o/ - /a/), pertencentes a sílabas distintas, numa só.

Podemos demonstrar com mais um exemplo o extremo cuidado de Quintana na construção do verso. No texto primitivo desse soneto, publicado no *Correio do Povo*, em 19 de setembro de 1970, o verso final é o seguinte: "devem andar aí por esse ar, perdidos...". Comparando as duas variantes, constata-se que, na última versão, o poeta omite o advérbio "aí". Com isso, consegue obter um verso decassílabo com acentos na quarta, oitava e última sílabas: vale dizer um verso sáfico, como em Cruz e Souza. Vejamos a representação métrica:

	x	x	x	/	x	x	x	/	x	/	
(14)	de-	vem-	an-	dar-	por-	e-	sse-	ar-	per-	di	(dos)
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

É, portanto, facilmente verificável que essa alteração concorre para a fluência rítmica. Outro aspecto que não deve escapar à atenção é que o termo eliminado da primeira versão é o dêitico de lugar "aí", e o verso tem outro dêitico de lugar ("esse"). Logo, a economia no nível do significante não ocasiona perda no nível do significado. Finalmente, é muito importante observar que, nos sonetos de Quintana, há, em geral, "essa combinação admirável de versos de 8, 10 e 12 sílabas" (CARVALHAL, 2005, p. 14), pois é a ela que se deve, principalmente, a musicalidade que os caracteriza.

O poema caracteriza-se pelo tema narrativo e reflete a tradição lírica camoniana. Todavia, Quintana reelabora tal conteúdo, assim como faz com a forma

métrica, situando-se, portanto, fora da lírica clássica. A influência portuguesa é visível em Quintana através de António Nobre – o poeta do *Só* (1892) –, que é considerado, ao lado de Cesário Verde, segundo Saraiva e Lopes (1996, p. 669), um dos renovadores da linguagem poética portuguesa. Por compartilhar a mesma sensibilidade, Quintana adota dele o tema da nostalgia da infância perdida; já em relação à formalidade da linguagem, o mesmo tom de conversa ou diário íntimo; e na métrica, liberdades de versificação. À liberdade na versificação corresponde relativa liberdade também nas manifestações estilísticas. Importa explicar ainda que, mesmo compondo sempre dentro de um espírito de liberdade, experimentando com as formas, o poeta é conservador com relação à expressão verbal, mantendo-se à margem do experimentalismo modernista. Note-se que mesmo os versos incompletos, que continuam no seguinte, são rigorosamente pontuados e mantêm a coerência gramatical[2]. Entretanto, há certa elasticidade no emprego da sintaxe: constata-se a inversão dos elementos em, pelo menos, três ocasiões. O deslocamento sintático inverte a ordem básica dos constituintes da oração em português, que é a seguinte: sujeito – verbo – complementos – adjuntos. Nos versos 1, 3 e 9, o sujeito é deslocado para a posição pós-verbal (V-S) por motivos de adequação ao acento. É particularmente significativo que, no verso 9, o sujeito é revelado somente no final do verso, o que, somando-se à aliteração do /p/, reforça o clima de suspense da cena. Todavia, a ordem lógica (S-V) é mantida em sete versos. Observe-se, afinal, que o *enjambement* do nono ao décimo verso complementa a atmosfera de suspense. Ainda em relação ao plano formal, pode-se ver mais um exemplo do intercâmbio entre sintaxe e ritmo. No verso inicial, a conjunção copulativa "e", após o aposto interno, acelera o verso, além de expressar, graças a seu "valor afetivo" (LAPA, 1991, p. 196), o entusiasmo que, naquele momento, domina o protagonista.

Por outro lado, apesar de não adotar sintaxe modernista, o registro usado é direto, informal, não complicado. Em síntese, o poeta é criativo na manipulação dos metros e das imagens (visuais e oníricas[3]), mas não busca inovar no léxico e na sintaxe, por lhe desagradar a expressão ambígua. Percebe-se, afinal, que Quintana afirma sua individualidade ao manter-se desligado do estilo de vanguarda. Com efeito, desde suas primeiras produções, o poeta adota uma linguagem aberta e comunicativa. Por isso, Quintana pode ser classificado entre os escritores independentes da primeira fase do modernismo (1920-1945) (valemo-nos da divisão proposta por Amoroso Lima (1959, p. 68), que classifica os escritores dessa fase em passadistas, modernos e independentes). É interessante observar que, segundo Marques (2011, p. 112), aquela passará a ser também a opção do poeta Carlos Drummond de Andrade, expoente dos poetas modernos, a partir do seu terceiro livro.

Quintana trata o tema liricamente, isto é, com uma linguagem sintética centrada na aparição das figuras. No contexto dos quintanares, raramente encontramos um espaço social e histórico definido. A esse respeito, atente-se, já no primeiro verso, para a metáfora personalizadora: o sol é chamado de "gato amarelo" que entra no quarto do protagonista do poema. Assim, o mundo apresentado ao espectador, na realidade, um ambiente burguês-doméstico, aparece transfigurado pela fantasia. No nível profundo, o poema trata da subjetividade

2 Na versão original do soneto, de 1970, constam iniciais minúsculas no começo dos versos 4 e 8.

3 Neste trabalho, denominamos as imagens literais de "visuais" e as imagens figurativas, de "oníricas".

do protagonista. Significativamente, o eu é desprovido de vínculos diretos com os outros homens e se concentra em si próprio. Assim, é somente na estrofe final que o eu se detém no outro ao falar da amada através da metonímia (v. 12). Certamente, em relação à polaridade eu/outro, o outro-amado está ausente, enquanto o outro tu, a paisagem circundante, embora presente, é transfigurada pela imaginação do eu (ultrarrealidade do poético). No plano das construções gramaticais, a prioridade da dimensão subjetiva é afirmada pela presença de oito pronomes que marcam a primeira pessoa. Com isso, no poema desponta a visão mítica do mundo do eu poético. Na verdade, Quintana introduz a inquietação moderna num quadro familiar idílico. Há uma oscilação entre a afirmação do eu logo no princípio do poema (v. 3) e a insinuação de incerteza no final (v. 14). O eu que fala no poema revela-se fragmentado e por isto parece inseguro. Daí a melancolia que a reiteração do /i/ na rima interna da quarta estrofe volta a afirmar. Enfim, a passagem do tempo é somente sugerida (v. 5-6) quando se revela o conflito básico do soneto: a recordação da morte em meio ao chamamento da vida. A morte vem, isto é inevitável, mas resta a afirmação do instante, a possibilidade de abertura do eu para o esplendor do dia. Esquematizamos essa hipótese de divisão ternária do soneto no diagrama a seguir:
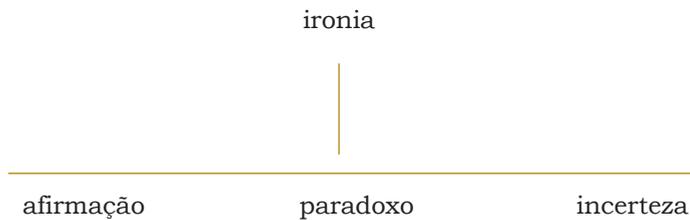
Figura 1 – Diagrama da divisão ternária de "Matinal"

Fonte: Elaborada pelo autor.

Nos versos 5 e 6, o eu poético ironiza a condição humana no mundo ao exprimir nostalgia da vida ao mesmo tempo em que a celebra com júbilo. Em qualquer hipótese, há que os entender como expressão da ironia romântica, no sentido alemão, com sua "reiterada manifestação da liberdade do Eu" (CORREIA, 2002, p. 140). Assim, ao se valer desse tipo de ironia, a poesia de Quintana aproxima-se da de Drummond, no que este faz com a ilusão de real e de vida.

Do ponto de vista estrutural, o poema opera através de um duplo contínuo. A oposição presença *versus* ausência, que traduzimos aproximadamente com a distinção contínuo/descontínuo, adotada aqui para indicar momentos distintos, estabelece relação com a oposição existencial evento *versus* não evento (usando o último termo num sentido mais amplo do que a definição de "irrealis" discursivo[4]). Essa distinção é atribuída a um e a outro evento quando se pode definir o acontecimento, vale dizer, a aparição de figuras, como real/irreal (sobrenatural). Por conseguinte, o poema apresenta dois planos descritivos: o plano da realidade cotidiana (evento) e o plano da realidade transfigurada ou sim-

4 Ver detalhes em: Dooley e Levinsohn (2003, p. 120-122).

bólica (não evento). Assim, o evento responde à questão sobre o que está acontecendo e quem ou o que está envolvido nos acontecimentos. A oposição evento *versus* não evento funciona como recurso para dar ênfase ao significado. Assim teríamos o grupo de transformações:

Figura 2 – Esquema das oposições estruturais

Fonte: Elaborada pelo autor.

O contraste presença/ausência exprime também a totalidade das cenas do poema em relação ao eixo sincronia/diacronia. Observe-se que as cenas encontram-se, em relação à oposição temporal, exclusivamente num momento dado ou em momentos contíguos. Em outras palavras, o poema não opera com a transformação das situações na perspectiva diacrônica ("através do tempo"), que é a característica principal do texto narrativo. As situações vivenciadas pelo eu lírico ocorrem na perspectiva sincrônica ("simultaneidade"), isto é, no momento da fala. O contraste contínuo/descontínuo serve para traduzir a experiência da simultaneidade. Devemos ampliar isso mais um pouco, na próxima seção, para fixar com maior precisão a interação entre as quatro categorias e as funções da linguagem. Finalmente, cabe reforçar que nesse poema o desfile dos acontecimentos se dá no presente espacial e temporal. Com efeito, ocorrem onze verbos no modo indicativo presente, que é o modo apropriado para a descrição.

Perspectivas sobre a situação comunicativa no soneto: a interação entre as funções da linguagem

Jakobson (1970) atualizou o modelo tradicional da linguagem exposto na teoria das três funções de Karl Bühler, de 1934, acrescentando-lhe as funções poética, fática e metalinguística. Certamente, a função poética é fator que não pode ser ignorado num enfoque linguístico geral da linguagem literária. Contudo, Jakobson (1970) ressalta que o texto poético não se confina à função poética. O autor escreve:

> *[...] o escrutínio linguístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante* (JAKOBSON, 1970, p. 129).

O soneto “Matinal”, como todo poema lírico, está orientado para a primeira pessoa (eu poético) e por isto vincula-se à função emotiva. Já no processo compositivo, a função referencial encarrega-se da descrição do contexto, isto é, do conjunto das imagens que resultam do devaneio do protagonista do poema. Segundo Tadié (2012), as tarefas básicas da função referencial são: evocação e representação. O mundo a que estas se aplicam adquire visibilidade pela distinção continuidade/descontinuidade na sucessão das figuras oníricas e visuais, respectivamente. Assim, nesta análise dizemos que as figuras oníricas são evocadas (não evento), enquanto as figuras visuais são representadas (evento). Como já assinalamos, trata-se de dois planos coincidentes (sincrônicos). Veremos adiante que essa distinção reflete-se também no plano da expressão. Por sua vez, a função conativa focaliza o destinatário da mensagem, a amada, que é exortada no verso 12, porquanto está subordinada à primeira pessoa. Finalmente, observamos a função fática pelo uso reiterado de reticências (v. 6, 7 e 14) que tem o propósito de prolongar o diálogo ou de atrair ou tocar o interlocutor através da ênfase no que está sendo dito.

O Quadro 1 apresenta essa hierarquia possível das funções presentes no soneto:

Quadro 1 – Configuração das funções da linguagem no soneto “Matinal”

Função	Orientação para	Foco	Tarefas básicas
POÉTICA	mensagem	expressão	analogia
EMOTIVA	1ª. pessoa	eu poético	revelação
REFERENCIAL	3ª. pessoa	contexto	evocação representação
FÁTICA	2ª. pessoa	contato	ênfase
CONATIVA	2ª. pessoa	amada	exortação

Fonte: Elaborado pelo autor.

A linguagem poética manifesta inclinação por expressões figuradas e imagens novas. Daí por que, nesse soneto lírico, a função predominante, é claro, é a função poética. Note-se que a participação de outras funções está determinada por seu enquadramento no contexto. Por aí se explica também como a coerência figurativa resulta do encadeamento do contexto (evento/não evento). Some-se a isso o uso de recursos no nível das figuras de linguagem e construções gramaticais: por exemplo, o paralelismo emblemático em que o pensamento é expresso meio literalmente e meio metaforicamente (v. 7-8 e v. 11), que trabalha para exprimir o cíclico onírico do real. Enfim, não se constata o predomínio de um projeto didático no poema por meio de explicações ou definições, característica própria da função metalinguística, razão por que o discurso não focaliza o código. Quintana, pelas razões que já mencionamos, não busca criar novas formas linguísticas para, assim, infringir o código da fala.

Voltemos, agora, às distinções estabelecidas anteriormente. No Quadro 2, os sete momentos do poema estão sendo comparados pelas quatro oposições discutidas:

Quadro 2 – Organização das cenas no soneto “Matinal”

	I	II	III	IV	V	VI	VII
	v. 1 e 2	v. 3 e 4	v. 5 a 7	v. 7 e 8	v. 9 e 10	v. 11	v. 12 a 14
não evento	x			x	x		x
evento		x	x			x	
	contínuo	descontínuo		contínuo		descontínuo	contínuo

Fonte: Elaborado pelo autor.

Como se vê, ocorrem quatro cenas com imagens novas (oníricas) e três cenas com imagens visuais. Pode-se dizer, pois, que há certo equilíbrio quantitativo das figuras, que, ademais, aparecem numa periodicidade regular (isócrona), porquanto não há relação imediata entre dois tipos diferentes para além de duas delas. Explicando as oposições: primeiramente, entre não evento e evento, o primeiro revelando o devaneio do eu poético, o outro representando a realidade (subjetiva). A segunda oposição se estabelece entre dois momentos contíguos: um contínuo, o outro descontínuo; ambos marcando as idas e vindas entre os dois “mundos” criados pelo eu poético. Nesse texto figurativo, ocorre a mudança de situação do protagonista (alegria > leve melancolia) que não é alcançada por meio da progressão temporal, mas que se dá por meio da seleção de imagens e da instauração do paradoxo, como vimos na Figura 1.

Esse soneto tem uma tessitura sonora bastante rica. Entre outros recursos de expressão, alternam-se os traços de continuidade e de descontinuidade sonoras. A continuidade manifesta-se na aliteração das fricativas (/v/, /s/), da vibrante (/r/) e das nasais (/m/, /n/), enquanto a descontinuidade ocorre na aliteração das oclusivas (/k/, /d/, /p/). O jogo fônico funciona como recurso para deter a atenção no significante. Tal é precisamente o papel da função poética: atrair a atenção sobre a forma. Assim, o plano da expressão se articula com o do conteúdo para criar a equivalência semântica que sustenta o texto. Nesse poema, encontram-se, portanto:

Quadro 3 – Articulação do signo linguístico em relação às oposições do soneto

Foco	**Traços**	
SIGNIFICANTE	contínuo (fricativas, vibrante e nasais)	descontínuo (oclusivas)
SIGNIFICADO	não evento	evento

Fonte: Elaborado pelo autor.

Prosseguindo no exame do plano da expressão, repare-se que a reiteração do som suave das nasais /m/ e /n/ (v. 7 e 8) dá ideia de quietude, o que concorre para a impressão de tranquilidade da cena. Assim como a fluidez do dia se ma-

http://dx.doi.org/10.15529/1980-6914/letras.v18n2p194-206

nifesta na aliteração dos /l/. Note-se aliteração dos fonemas fricativos /v/ e /f/, sons suaves, e igualmente a aliteração do /s/. No início da terceira estrofe, como já vimos, a aliteração do som /p/ (v. 9 e 10) recria sensorialmente os passos do verso (personificação), intensificando o suspense da cena. Nessa terceira estrofe, a aliteração do /r/ (v. 11) cria um efeito de agitação, que marca o início da parte final do poema. No nível sintático, esta se confirma na estruturação de um bloco final: os dois tercetos formam um período único.

Passemos, agora, aos fonemas vocálicos. Note-se a assonância das vogais anteriores /è/ e /e/, do v. 7 ao 10. Segundo a teoria das capacidades figurativas das vogais de Maurice Grammont (JAKOBSON; WAUGH, 1987, p. 175), que estabelece correspondência entre sonoridade e sentimento, as vogais anteriores são “vogais claras”. As vogais claras são capazes de expressar delicadeza, leveza, prudência, serenidade, quietude etc. Assim, nos versos 7 e 8, as vogais claras encontram ressonância na quietude e serenidade das atitudes do eu lírico e do anjo da luz. Logo nos versos seguintes (v. 9 e 10), prudência e delicadeza são reveladas na atitude do verso que se aproxima “pé ante pé” (v. 9) para a “canção de despertar” (v. 10). Desde o início do poema, o eu poético surge cercado por figuras claras que transparecem pelo predomínio das vogais claras /i/ e /è/ e da vogal de sonoridade brilhante /a/. A assonância do /a/ parece indicar a claridade da aurora. A ideia de luz perpassa conotativamente palavras como sol, gato, tapete, anjo e crisálida na primeira e segunda estrofes. De fato, o /a/ (puro) tônico forma o timbre dominante (onze vezes), sendo seguido pelo /i/ tônico (nove vezes) e pelo /è/ tônico (seis vezes). Por outra parte, a vogal /i/, que é a mais fechada da série das anteriores (CÂMARA JR., 2008, p. 55), tem o timbre da melancolia, e por isto contrasta com a sensação de amplitude proporcionada pela vogal /a/. Bosi (2010) explica que o linguista E. Sapir testou a correlação das vogais /a/ e /i/ com sensações de “grande” e “pequeno”. Em síntese, na hipótese de Sapir, /a/ simboliza a referência a “grande”, enquanto /i/, a um gesto espacialmente restrito. Nesse poema, tal correlação resulta dos sentimentos que animam as imagens: alegria e melancolia. Parece-nos que a assonância da vogal /è/ cria um equilíbrio quase ideal entre essas duas forças. Em resumo, a vogal /a/, que predomina na primeira parte e corresponde à expectativa alegre, contrasta com /i/, que predomina na última parte e corresponde à melancolia; e há um movimento de passagem de uma para a outra que se constata na reiteração de /è/ e /e/, a partir do primeiro terceto. Com efeito, essa presença de contrários foi observada por Carvalhal (2005, p. 26) quando assinalou que “convivem, na poesia de Quintana, elementos tão contrários como a dor e o riso, o amargo e o humor, a vida real e o sobrenatural, na simultaneidade de passado e presente”. É também Carvalhal (2000, p. 17) quem observa que a melancolia é tema que perpassa todos os sonetos de *A rua dos cataventos*. Finalmente, cabe assinalar que, no plano da expressão, a oposição /a/:/i/ reflete o paradoxo (v. 5-6) instaurado no plano do conteúdo (sentimento de nostalgia). No caso em apreço, a exclamação confessional parece soar como um brado de triunfo, como sugere o uso do dêitico temporal “ainda” (v. 5). Seja como for, o importante é destacar que, coerente com a trajetória poética de Quintana, prevalece no poema a perspectiva esperançosa ou otimista.

Na distribuição das rimas, o poeta segue o esquema aBaB, nos quartetos; cDD/cEE, nos tercetos (como faz Álvares de Azevedo). Na maioria, são rimas

assoantes (ou toantes), isto é, nas quais só há coincidência entre vogais. Merecem atenção as rimas internas que aparecem no último terceto, onde *coloridos* rima com *perdidos*; *andar* com *ar*. Percebem-se as anomalias seguintes: na segunda estrofe a rima entre /ò/e /a/; e na terceira e quarta estrofes a rima entre /è/ e /ò/.

Sem ter a pretensão de esgotar o sistema de equivalências desse poema, a amostra examinada indica que o arranjo dos elementos sonoros encontra repercussão no das figuras de linguagem e das construções gramaticais, e até mesmo na disposição do verso e das estrofes, porque estas também parecem estar sugeridas pelo significado.

Considerações finais

Um poema é um objeto artístico que frequentemente se revela infinitamente complexo. A análise amparada por estudos de Jakobson e de Tadié auxiliou-nos a compreender um pouco mais a fascinante linguagem poética de Mário Quintana. Descobriu-se que o soneto "Matinal" deve a coerência de sua arquitetura ao entrelaçamento de eventos (reais e irreais), que dissociamos em figuras visuais e oníricas. Ao valer-se da função referencial, com seu foco no contexto, para selecionar as figuras, o poeta pôde jogar com a ilusão de real e irreal, dialeticamente tecendo-a e destecendo-a. Pois as tarefas básicas da função referencial são a evocação e a representação. A evocação desfaz o real das representações e cria um novo contexto referencial. A interação entre as funções da linguagem no soneto obedece à hierarquia de dominação seguinte: poética » emotiva » referencial » fática » conativa. Por outra parte, a inserção da ironia contribuiu para a mudança de situação do protagonista. Assim é que, embora predomine no soneto a figuratividade, que é característica do texto narrativo, o poema não precisou recorrer à progressão temporal para efetuar a mudança de situação (alegre expectativa > leve melancolia), pois se valeu principalmente das funções emotiva e referencial. De fato, a riqueza estrutural desse poema está em que ele utiliza ao mesmo tempo características formais da prosa e da poesia.

Functions of language in the poetic discourse: analysis of the sonet "Matinal", by Mário Quintana

Abstract: Distinguishing features of literary language can be best understood in terms of a general theory of linguistic communication. This work investigates the figurative coherence and the changing of the situation in Mário Quintana's sonnet "Matinal". The interaction between the functions of language allows explaining how these elements could be present in a non-narrative text. The work is supported by studies on issues between literature and linguistics, such as Jakobson (1970, 1977), Jakobson and Waugh (1987) and Tadié (2012).

Keywords: Linguistics. Literature. Poetry.

Referências

BARBADINHO, R. *Tendências e constâncias da língua do modernismo*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1972.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CÂMARA JR., J. M. *Para o estudo da fonêmica portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CARVALHAL, T. F. Quintana, entre o sonhado e o vivido. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2000. p. 16-19. (Série Autores Gaúchos/IEL, n. 6)

CARVALHAL, T. F. Itinerário de Mario Quintana. In: QUINTANA, M. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 13-27.

CORREIA, M. de C. *Drummond*: a magia lúcida. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CUNHA, F. O último lírico Mario Quintana. In: QUINTANA, M. *Os melhores poemas de Mario Quintana*. São Paulo: Global, 1985. p. 7-15.

DOOLEY, R. A.; LEVINSOHN, S. H. *Análise do discurso*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 120-122.

FABB, N. Linguistics and literature. In: ARONOFF, M.; REES-MILLER, J. (Org.). *The handbook of linguistics*. London: Blackwell, 2006. p. 446-465.

FREEMAN, M. H. Cognitive linguistic approaches to literary studies: state of the art in cognitive poetics. In: GEERAERTS, D.; CUYCKENS, H. (Org.). *The Oxford handbook of cognitive linguistics*. Oxford: OUP, 2007. p. 1.175-1.202.

GARVIN, P. L. The Prague School of Linguistics. In: HILL, A. (Org.). *Linguistics*. Washington: Voice of America Forum Lectures, 1969. p. 259-268.

HAYES, C. W. Linguistics and literature: prose and poetry. In: HILL, A. (Org.). *Linguistics*. Washington: Voice of America Forum Lectures, 1969. p. 197-211.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

JAKOBSON, R. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977.

JAKOBSON, R.; WAUGH, L. R. *La forma sonora de la lengua*. México: FCE, 1987.

LAPA, M. R. *Estilística da língua portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LIMA, A. A. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LOTMAN, Y. M. *Estructura del texto artístico*. Madri: Akal, 2011.

MARQUES, I. *Cenas de um modernismo de província*. Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011.

PIKE, K. L. *Tagmemics, discourse, and verbal art*. Ann Arbor: University of Michigan, 1981.

QUINTANA, M. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.